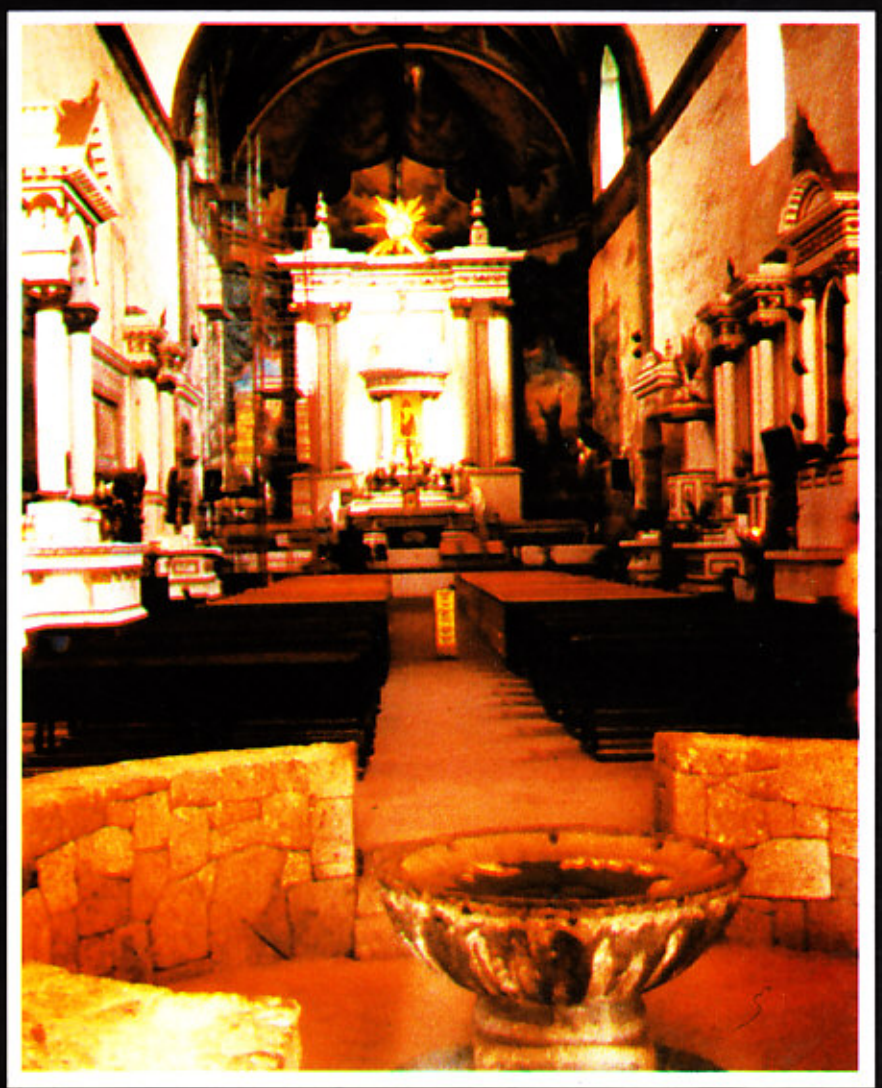
cuadernos de arte

UNIVERSIDAD DE GRANADA

Nº. 27
1996
ISSN: 0210-962-X



Cuad. Art. Gr., Nº 27, Granada, 1996

Departamento
de Historia
del Arte
Granada, 1996

Toledo ante la mirada romántica: reflexiones en torno a una imagen

Toledo in a romantic perspective: reflections on an image

Muñoz Herrera, José Pedro

BIBLID [0210-962-X(1996): 27: 147-168]

RESUMEN

En la imagen romántica de Toledo se puede trazar el desarrollo que experimentó la identidad entre imágenes y palabras, entre representaciones visuales y literatura artística, en orden a la superación de lo pintoresco y a la perfección de esas visiones como instrumentos de penetración crítica y acción conservadora. Las estructuras visual y cognoscitiva que implicaban los usos pintorescos determinaron un modelo de reconocimiento proclive a distorsiones, ante una ciudad sumida en profunda decadencia, cuya afinidad con aquéllos le venía a proporcionar una resonante fama romántica. Los anticuarios españoles depurarían su actitud frente a este modelo, procurando la imagen desprejuiciada, precisa para sustraer los monumentos de la ciudad a la ruina y al olvido.

Palabras clave: Viajeros; Romanticismo; Arte romántico; Dibujo romántico; Pintura romántica; Datos históricos; Toledo; S. 19.

ABSTRACT

In the Romantic image of Toledo we can trace the development of the union of images and words, of visual and literary representation, in the attempt to rise above the picturesque towards a higher perfection as critical instruments and criteria for conservation. The visual and cognitive structure which the picturesque style implied had led to a model of artistic recognition which was liable to distortion, especially in a town in a period of decadence, where its affinity to that style had lent it a widespread Romantic reputation. Spanish antiquaries refined their attitude to this model, in an attempt to present an unprejudiced and clear idea of the towns monuments and to rescue them from ruin and oblivion.

Key words: Travellers; Romanticism; Romantic art; Romantic drawing; Romantic painting; Historical data; Toledo; 19th century.

Es un hecho comúnmente reconocido, que esta ciudad alcanzó su más profundo punto de decadencia en las décadas que siguieron a la invasión de los ejércitos napoleónicos. Al cerrojazo intelectual que impuso la política reaccionaria de Fernando VII sobre unos espíritus atormentados por la guerra, se encadenaron las discordias civiles, el hundimiento económico del clero, y la consecuente destrucción y dispersión de buena parte del patrimonio artístico español. Éstos son los rasgos de la crisis, con los que hoy descubrimos más característicamente modelado el «término real» de la imagen que Toledo ofreció para la mentalidad romántica. Y no por paradójico es menos reconocible que esta agónica supervivencia, proporcionó en sí misma los materiales para la construcción del «término onírico» de dicha imagen.

Las estructuras mentales sobre las que vino a codificarse esta dualidad, que oponía un deprimido presente de ruina a la efusión del recuerdo y a la contemplación de otra ciudad, advertida a través de las vagas nieblas que rodeaban los magníficos testigos de su pasado —por hacer uso de las ideas que en 1853 informaron las visiones de José María Quadrado—, fueron consustanciales al reconocimiento del mundo, del arte y la naturaleza, en el espejo del propio alma romántica: el sentimiento.

Son de señalar una serie de dualidades que se asentaron, y resolvieron, en el arte del Setecientos, como elementos de ese movimiento disolutorio del racionalismo ilustrado que llamamos prerromanticismo. Sobre las categorías de lo Sublime y lo Pintoresco frente al Bello Ideal; sobre la visión orgánica e historizable del arte y la naturaleza; o sobre la recuperada hermandad entre la palabra y las artes «del dibujo», tras el abrupto paréntesis que entre ambas abrió el formalismo neoclásico, se forjaron buena parte de los hábitos visuales y discursivos, que el público del Ochocientos asumió y aceptó como «románticos».

Podemos hacer una breve disgresión que nos conduzca hacia un punto común a estos tres ejes (quizás citados aleatoriamente, si no es para aplicarnos al estudio concreto de la imagen romántica de Toledo), que caracterice con un solo rasgo, el más accesible y significativo, esta afinidad estética: el gusto por las ruinas. Cuando en 1794, William Gilpin sintetizó en sus Tres Ensayos, los códigos artísticos que el siglo XVIII había configurado en su atención a los paisajes naturales, definiendo el objeto del Viaje Pintoresco como «la belleza de todo género que ya el arte, o la naturaleza pueden producir», estimaba que «entre los objetos del arte, el ojo pintoresco es quizás más inquisitivo ante las elegantes reliquias de la antigua arquitectura, la torre arruinada, el arco gótico, los restos de castillos y abadías: son los más ricos legados del arte, están consagrados por el Tiempo y así merecen la veneración que tributamos a las obras de la Naturaleza» [1]. Esta suerte de convergencia conceptual expresada por Gilpin, entre arte y naturaleza en la ruina, venía a sancionar en un código artístico, las formulaciones ya afectuadas en 1712 por Joseph Addison, a propósito de la mimetización del artificio en la naturaleza y del jardín paisajístico. Pues tras el reconocimiento de una mayor «grandiosidad y maestría en los broncos y desaliñados golpes de la naturaleza, que en los delicados toques y adornos del arte» [2], arte y naturaleza podían sublimarse por imitación y parecido mutuos. En el centro de ese movimiento convergente que a ambos conducía el Tiempo, se encontraba la ruina, portadora así de ideas sublimes. La tratadística clasicista reconocía en 1706, por obra de Roger de Piles, el carácter que inducían en la contemplación de un paisaje, los edificios que «aún cuando sean góticos, o aparezcan deshabitados, o parcialmente ruinosos... levantan la imaginación por el uso para el cual fueron diseñados» [3]. Este vuelo de la imaginación, esta elevación del espíritu, traspasaba el mero rasgo formal que trataba de describir De Piles, estableciendo su afección al ánimo. Pero aún así, los rasgos visuales de su convergencia eran formales, y la imagen reflejada en el espejo —el ojo pintoresco, como la cámara oscura—, difuminaba sus límites y mimetizaba el color, la rugosidad o el pulimento de la ruina en su entorno natural. Su hallazgo en el paisaje, los casuales encuentros del paseante por los jardines con estas encantadoras referencias, movían el ánimo y afectaban al corazón, con emociones y sentimientos que reclamaban ser explicados. El paisaje que en la imaginación reflejara el ojo pintoresco, equivaldría a un pensamiento sublime en el entendimiento: poesía y pintura recuperaban de este modo su antigua hermandad.

La reflexión en el espejo fue un uso corriente en el paisajismo y en el dibujo pintoresco. Pequeños espejos convexos de azogue negro, frecuentemente circulares, formaban parte del instrumental del artista en sus «peregrinajes góticos». De espaldas a la ruina, el artista trasladaba del espejo al papel los trazos de esta visión en la intimidad e inmediatez del procedimiento. El artista, solo ante la naturaleza, se enfrentaba desde su diversidad a lo que era otro y uno, y aquel trabajo de la imaginación, en su expresión más simple, enviando las impresiones visuales del ojo a la mano que dibujaba, no podía dejar de invitar al entendimiento a ciertas conscientes reflexiones; así lo advertía Diderot en los cuadros de Hubert Robert, en su Salón de 1767: «El efecto de estas composiciones, buenas o malas, es rodearos de una suave melancolía. Fijamos nuestra mirada en las ruinas de un arco de Triunfo, de un pórtico, de una pirámide, de un templo, de un palacio, *y volvemos a nosotros mismos*... Inmediatamente, la soledad y el silencio se imponen a nuestro alrededor. Sólo quedamos nosotros de toda una nación que ya no existe; y ésta es la primera línea de la poética de las ruinas». Y en sus *Pensamientos sueltos sobre Pintura*, volvía sobre las ruinas como espejo del sentimiento: «Si el pintor de ruinas no me remite a las vicisitudes de la vida y a la vanidad de los trabajos del hombre, no habrá hecho sino un montón informe de piedras» [4].

Gilpin sentaba una premisa en su ensayo sobre *El Arte de esbozar paisajes*, y era la identidad que los usos pintorescos habían venido estableciendo entre el dibujo y la escritura: «el arte de esbozar es al viajero pintoresco, lo que el arte de escribir es al erudito. Cada uno es igualmente necesario para fijar y comunicar sus respectivas ideas». De esa caligrafía personal que era el esbozo realizado *in situ*, apreciado como testimonio documental íntimo, el comunicarlo a los demás, requería la corrección de sus imperfecciones por medio del efecto, del claroscuro, de un más grueso delineado de los primeros planos..., que hicieran legible el esbozo, y devolvieran a la naturaleza «su mejor atuendo, en el que nuestra labor es describirla» [5]. Tratábase así de recomponer aquellos grandes efectos que, ante escenas de inesperada grandeza, capturaban la imaginación y suspendían el pensamiento del viajero pintoresco: «En esta pasión del intelecto; este deliquio de locura, una entusiástica sensación lo cubre, previo a examen alguno por los medios del arte. La idea general de la escena forma una impresión, antes de toda llamada al juicio. Más bien sentimos que contemplamos» [6]. Aquella corrección de la naturaleza que, sin embargo, implicaba la reelaboración del esbozo —introduciendo ya las reglas del arte en su análisis— equivalía a la composición del poema, sobre los recuerdos que la experiencia visual había impreso en la imaginación; el efecto sería así un reflejo de la melancolía del alma, y Gilpin, tratando de ilustrar «las vicisitudes de la vida por medio del efecto pintoresco», recurría a los poetas para caracterizarlo, concretamente a Gray:

> «Aún donde conduce el rosáceo placer / ves perseguir una dolorosa afinidad: / tras los peldaños que pisa la miseria / se acerca una visión confortable. / *Los matices de la felicidad más claramente refulgen, / castigados por falsas tintas de dolor:* / y mezclados, forman en ágil debate, / la fuerza, y la armonía de la vida» [7].

Tras estos versos, advertimos el reconocimiento de dos niveles perceptivos, de dos sentimientos contrastados, el del artificio y el de la naturaleza, el del placer y el del dolor, o el del dolor que subraya el placer de la melancolía, como «triste lujo del pesar» [8]. Una dualidad donde lo próximo invita a pasar a lo lejano, desde el infausto «aquí y ahora» a una esfera que está fuera

del tiempo, como placer anhelable en el espacio ilusorio de la mímesis. Mario Praz ha definido una estructura compositiva que ha llamado «telescópica», muy recurrente en la imaginería romántica, como ya lo fue en la pintura del pasado (Praz habla de cuadros religiosos, y cita el Entierro del Conde de Orgaz, del Greco, pero también podemos encontrar esta estructura en Las Hilanderas). «Un primer plano formado por detalles cotidianos, o en todo caso vinculado con el mundo fenoménico, sirve como pista de despegue a un anhelo, que se proyecta hacia una lejanía llena de misterio, un mágico más allá... [vemos cómo parece una caracterización del compulsivo viajar romántico] (...) los románticos —continúa Praz— utilizaban esa misma estructura para expresar no una agitación religiosa propiamente dicha, sino un sueño, una esperanza que trasciende la esfera de los acontecimientos cotidianos» [9]. Para el arte romántico, ese anhelo era el retorno a algo parecido a la unidad clásica, de encontrar un estilo, una definición propia, desde la descarriada diversidad en que el Ideal se había fragmentado, o desde el aburrimiento del mundo moderno. Las prescripciones gilpinianas respecto a la composición, guardaban cierto parentesco con esta estructura. Observaba Gilpin que el pintor de paisaje, se reservaba la libertad de «disponer el primer plano como le plazca, sólo restringida por la analogía con el país». Un primer plano regido por la más simple casuística de la naturaleza, que si bien tendría poca trascendencia en el parecido de la escena, era en cambio importantísimo para formar la composición. Podía ser «materia de gran sutileza» en un cuadro terminado, y en él dispondría un árbol, ganado, figuras, con objeto de marcar un camino, apuntar al horizonte... objetos éstos que, desde la propia gramática pintoresca, estaban al servicio de unos usos literarios, dispuestos a cargar con el peso de la alegoría, dirigida a hacer del esbozo un texto. Más allá del primer plano, en el esbozo pintoresco, sólo debía procurarse las ideas generales de la naturaleza, «los meandros de un río, el emergente promontorio, el castillo, la abadía, las distancias llanas, y la montaña que se difumina en el horizonte» [10]. Y toda reducción al detalle, en su acabado, resultaría ofensiva, pues privaría al espectador del placer de completarlo en su imaginación. Proponiendo la estructura claudeana del paisaje como ejemplo a imitar, estas prescripciones trataban, en cambio, de confirmarla en su propia visión sensible y directa de la naturaleza, del mismo modo que, apoyándose en la casuística del primer plano, naturalizar las visiones de la imaginación.

Podemos rastrear la presencia de esta estructura visual y mental, en algunos testimonios de artistas y viajeros que, con las ideas de lo pintoresco y lo sublime como patrones de identidad estética, se acercaron a Toledo. En 1770, Joseph Baretti destacaba una interesante vista, contemplada en la ciudad diez años antes: asomado a una ventana del Alcázar, cuyos restos encontraba «visiblemente deteriorados y cubiertos de musgos, ortigas y malas hierbas», y desde allí, «la vasta perspectiva sobre un país no muy fértil, como principalmente compuesto de rocas, que sin embargo proporcionan un golpe de vista muy romántico». Cruzando la mirada el puente, sobre un río de aguas rápidas y rumorosas, el Castillo de San Cervantes convocaba las memorias más oscuras e inconscientes, de los maravillosos acontecimientos que reverberaban en sus ruinas.

> «Bajo las ruinas de este castillo, el vulgo de Toledo está firmemente persuadido de que hay una abertura, la cual fue excavada en la roca y provista de una fuerte reja de bronce. Si pasas esa puerta, dicen que te conducirá a una caverna encantada que contiene cosas horribles».

Su reconocimiento del mito, años antes de que Southey, Irving y Scott, entreguen al público británico, ávido de irrefrenables fantasías góticas, sus poemas y relatos sobre Rodrigo, era efectuado desde la perspectiva de un inconsciente histórico, naturalizado en la credulidad popular —o como diría Scott, un «sobrenatural explicado»—, cuya memoria dimanaba de las degeneradas ruinas del castillo, que en su descomposición, ocupaba el primer plano de esta melancólica línea de conocimiento: «Estaba ya completamente oscuro cuando volví de mi visita al Castillo de San Cervantes, del cual hoy nada queda, sino un montón de desmoronados ladrillos entremezclados con piedra cortada, que pronto devendrán polvo» [11]. Sería mucho tiempo más tarde, en 1843, ya configurado el imaginario de Toledo, que N.A. Wells encontrase en el «verdadero baño de Florinda», una topografía «deliciosamente corroborativa de la tradición», y en la pintoresca posición de sus ruinas, bajo las aún más desdibujadas del palacio de Rodrigo, la probada identidad que el vulgo, conducido por sus eruditos, reclamaba para contener —y hoy diríamos que en cierto modo relegar— la memoria. Eruditos en los que reconocía a esa fracción del anticuariado que, arrastrada por la Imaginación, consagraba sus esfuerzos a localizar los escenarios originales de la Historia, «aunque fueran insignificantes en otros respectos, o su estado actual aborrecible para los sentidos» [12]. Así, Wells demostraba en el absurdo, el papel que las ruinas desempeñaban en el conocimiento de la ciudad: el estudioso toledano que, tras apercibir al viajero de la falsedad de tales fantasías, afirmaba una sola verdad, y era que Hércules excavó allí una cueva «para acomodo de las asambleas del pueblo, al que instruía en los fundamentos de la magia». En 1851 era George Alexander Hoskins quien, lápiz en mano, contemplando desde las poéticas orillas del Tajo las ruinas del Artificio de Juanelo, y la rocosa pared tachonada de restos de muralla, dibujaba la escena reflexionando acerca de la verdad contenida en la fábula:

> «Es imposible caminar en torno a Toledo, ver el noble Tajo correr entre las escarpadas peñas de granito, las más sorprendentes fortificaciones naturales que envuelven la ciudad, y las elevadas murallas, torres y castillos aún existentes, y no maravillarnos de cómo sería que la capital de los Godos, gozando de una casi inexpugnable situación, rindiese sin resistencia apenas sus tesoros, su libertad y su supremacía religiosa al pequeño ejército mandado por Tarit. Esto hace que uno crea que la leyenda de la torre encantada, no es una ficción de las antiguas edades, y que como el pueblo realmente cree, la ciudad fue doblegada al inevitable albedrío del destino» [13].

El viajero había bajado desde el castillo al borde del agua para dibujar, sentado en la maleza, la interesante perspectiva que del arte y la naturaleza combinados, se ofrecía a la vista, mas cuanto el ojo capturaba y comunicaba a la mano, surtía un efecto de perplejidad en la imaginación, que amenazaba con suspender el valor del razonamiento. Y en lo más estrictamente visual de su configuración topográfica, con toda su riqueza planimétrica, ese paisaje hacía de la ciudad un objeto predispuesto a ser contemplado con mirada «telescópica».

El artista que nos da la espalda esbozando el puente de San Martín en el dibujo que, procedente de la colección Carderera, trató de identificar Barcia con alguno de los hermanos González Velázquez, conduce nuestra mirada hacia un monumento que comienza a desleirse en la atmósfera de los planos finales. Aun cuando su representación, en ese melancólico segundo plano, hubiera sido, como efectivamente es, el verdadero objeto de atención en la

escena, prefiere anticiparnos la emoción de la contemplación en sí misma, en el momento en que los toledanos, pescadores y lavanderas, se desenvuelven en sus labores cotidianas a orillas del Tajo. Desconocemos los motivos que tuvo Barcia para sentar su atribución bajo el dibujo, cuando pudo hacerlo también a Luis Paret, o al pintor, dibujante y grabador francés Jean Pillement, quien podría haber viajado por España entre 1786 y 1789, y en cuyas obras, como en las de Paret, advertimos la presencia de esa sensibilidad pintoresca, que tras universalizarse en los procesos y usos paisajistas, cristalizó en códigos como el de William Gilpin. Del mismo autor, una vista de los molinos desde la Huerta del Rey, cuya perspectiva visual es rematada por los sencillamente insinuados coronamientos del Hospital de San Juan Bautista y, en una de las escasas representaciones que existen, del convento de la Trinidad Descalza [14]. Similar estructura pintoresca nos mostrarían otros dos dibujos, posteriormente llevados al grabado calcográfico por su autor, Fernando Brambila, y que realizaría en Toledo en los primeros días de 1801, cuando le fue encargado (junto al también pintor Eduardo Borguini) la decoración de un efímero y «aparatoso arco triunfal de orden corintio», para la entrada del nuevo cardenal primado Luis de Borbón en el templo [15]. Aunque eventualmente dedicado a este trabajo, el pintor que poco antes había acompañado como dibujante «científico» a Alejandro Malaspina en su expedición a las islas del Pacífico Sur, no perdió la oportunidad de dibujar también esos colosos del arte y la naturaleza que jalonaban las riberas del Tajo. En la «Vista del castillo antiguo de San Cervantes en Toledo», Brambila ha convertido el primer plano, en una marginal alusión a la posición circunstancial del dibujante, mediante el desplazamiento de su masa hacia el borde, y como si se tratara de un excéntrico diafragma, una insignificante prominencia rocosa indica el límite de la cámara oscura, abriéndose al espacio por donde vagará la mirada sobre montuosidades y ruinas [16]. Desde el lado opuesto, la «Vista del Alcázar y Puente de Alcántara...» presenta la ciudad en una composición propiamente «a la gilpiniana», donde nuevamente una perspectiva aérea se abre desde un sombrío primer plano, de un modo parecido al que dispusiese el grabador Friedrich Haldenwang pocos años más tarde, en cuya imagen más propiamente podríamos leer los versos de Gilpin,

> «Gobierna el primer plano... / aquí opone su pantalla foliada, / y allí la retira: aquí separa sus variados verdes, / y los amontona allí en promiscua oscuridad, / como mejor viene al genio de la escena» [17].

Esencia de las artes para el idealismo clasicista, el dibujo apelaba directamente a la razón, y despojado de las circunstancias de la luz y del color, no pertenecía tanto al dominio de lo sensitivo, sino a lo puramente intelectivo. Había sido consagrado ya por el neoplatonismo renacentista, cuando agrupaba bajo la denominación de artes del dibujo a pintura, escultura y arquitectura. Era la esencia de las formas, si éstas habían de acercar las ideas al entendimiento. Sin embargo, el término «pintoresco» hizo su aparición en el léxico artístico-literario, como una contradicción del dibujo, en el contexto de la llamada «guerra pintoresca» entre poussinismo y rubensismo, la disputa académica del Seiscientos (un fenómeno con recurrencia en la disputa romántica, entre dibujantes y coloristas, Ingres y Delacroix). Paradójicamente, desde la diluida perspectiva del gusto rococó, la belleza era también reductible al dibujo y el arabesco, y su goce se proporcionaba al espíritu trascendiendo lo meramente sensual, tal como apuntaba Hogarth en su *Analisys of Beauty*, de 1753, al describir «la línea de la belleza» como la línea

sinuosa, el rayo de luz tendido entre el ojo y la bailarina, cuando presenciando el artista una danza campesina, siguiendo las evoluciones de su favorita, la descubre «embrujadora para la vista, porque el rayo imaginario del que estamos hablando, había estado bailando todo el tiempo con ella», y es en este dibujo o arabesco que esencializa toda la imagen, donde reside «la belleza de un intrincado laberinto de formas» [18]. El mismo rayo de la inspiración que desde el alma, centro de gravedad, mueve las marionetas como se movería la más perfecta bailarina, «la que nunca se afectaría», escribe Kleist en 1810 [19]. Ese rayo de luz que captura el ojo en el paisaje y pasa a la mano que dibuja y esboza, es el mismo rayo de luz que gobierna toda la naturaleza sin afectación, desde un solo principio, como a un único juguete.

Jovellanos, buen conocedor de las obras de Addison y Gilpin, valoraba especialmente el esbozo que él poseía de Las Meninas por cuanto el artista, colocado en un mero punto de reflexión entre la naturaleza y el dibujo, imprimía en el esbozo la huella de su propia y diversa individualidad, en un proceso no centrado en la razón, sino en la imaginación. En David Roberts, James Ballantine encuentra materia para hacer un elogio del poder de la imaginación en la práctica topográfica; la imaginación como la cámara oscura donde se produce la reflexión, y que identifica con la maravillosa retina del artista:

> «Parece poseer la facultad de fotografiar objetos en su ojo, pues yo he estado una y otra vez con él mientras estaba esbozando muy elaboradas estructuras, o muy interesantes vistas, y tomaba una amplia masa de una mirada, no requiriendo mirar de nuevo a esa porción hasta que había completado su dibujo. Otros artistas toman sólo pequeños fragmentos a un tiempo y requieren estar renovando su mirada continuamente» [20].

Mas no obstante este automatismo, que Ballantine califica «de un género mentalmente simple,... no pausando para ahondar en el entendimiento», la actitud del dibujante viene a recordarnos aquel «deliquio de locura» que, en lo pintoresco, precedía al juicio y a la aplicación de las reglas del arte. De hecho, las estampas mismas de Roberts, un peldaño más arriba del esbozo original, y aún del dibujo acabado («adorned sketch»), en esta escala de figuraciones, nos muestran un mundo traspasado por la imaginación; las ruinas gigantescas de una civilización perdida, habitadas al presente por un pueblo miserable. Los escasos fragmentos conocidos del diario de su viaje por España, en 1833, demuestran que la observación de aquellos monumentos, para el viajero pintoresco, provocaba la perplejidad por el contraste que ofrecían a sus deplorables circunstancias, una reflexión del sentimiento más allá del simple automatismo; un sentimiento «horrorizado [ante] el escaso respeto mostrado por los españoles del presente hacia los restos de la antigüedad».

El más que probable conocimiento mutuo de David Roberts y Genaro Pérez Villaamil se muestra con gran evidencia en las obras de este último, quien además poseía y había estudiado atentamente los álbumes de las obras del propio Roberts, de Vivian, Nash y Prout, según advierte el profesor Arias Anglés [21]. Algunos de sus paisajes poseen un ritmo ondulante, que se manifiesta en alusiones concretas dadas por la composición. En la «Vista de Toledo desde la Cruz de los Canónigos» de 1836, con los lienzos de muralla que reptan por la pendiente, los meandros del río y la ordenación topográfica. O en «Una procesión en la Catedral de Toledo», concluido largamente en París, en 1844 sobre los esbozos que realizase en la ciudad

en 1840; aquí tres serpenteantes hileras de clérigos que se dirigen al altar mayor, comunican su ritmo ondulante a la arquitectura del templo. El movimiento de la naturaleza transmitido a la mano que esboza, perdura como principio compositivo del cuadro terminado. U obras marcadas por un esquema compositivo diafragmático, como el «Puente de Alcántara» que fue del Duque de Híjar, donde la mirada es abocada a través del arco del puente hacia las emblemáticas ruinas del Artificio de Juanelo, cuya dramática visión fascinaba a los viajeros por su carácter de cosa remota, el abrupto contraste de masa y vacío de su doble rango de arcos, y la característica estructura visual que proporcionaba a la imaginación, como nos demuestra Antoine Fontaney en 1832:

> «... a través de las arcadas superpuestas de acueductos que cuelgan en ruinas, [vi el Tajo] encajonarse y perderse más lejos entre dos altas montañas que le reciben tras su caida, y al pié de las cuales, encerrado en un lecho estrecho y profundo, parece levantarse y deslizarse como una serpiente» [22].

Dos personajes, sentados en una roca al borde del agua, contemplan estas ruinas a través del arco menor del puente de Alcántara, en la viñeta que dibujó J. A. Valentin Foulquier para el viaje de Eugéne Poitou, realizado en 1867, sólo un año antes de que la dinamita acabase con ellas. Cual premonición de la infausta suerte que les aguardaba, al igual que a tantas ruinas en Toledo, el viajero consideraba con desconsuelo sus circunstancias: «despreciados por sus actuales propietarios, se arrastran en un deplorable abandono, cubiertas de polvo, ennegrecidas por el humo, degradándose más cada día, y abocadas, según algunos, a una próxima destrucción» [23]. Ruinas que son sin duda el rasgo más definido de la composición que Roberts dibujó en 1836, gracias a la extensa atención que en 1833 Edmund Head les dedicase, y cuyos esbozos Roberts tomó prestados al tener que suspender su viaje sin llegar a Toledo, contrariando en parte sus expectativas de volver a Londres «cargado, como las abejas, con miel» [24]. En 1841 volvía a ejecutar esta escena para Victoria, incluyendo una significativa alusión a la contemplación melancólica que a la ciudad le era propia, con los toledanos que han salido a admirar sus ruinas desde el mirador del primer plano. El valor formal que estos arcos prestaban al panorama, era trascendido por las asociaciones que proveían al artista. «La parte más baja del ribazo en el lado de la ciudad, cerca de la cascada, está adornada con una pintoresca ruina, consistente en tres series de arcos que se asientan parcialmente en el agua» [25], escribia Wells tras viajar a Toledo en 1843, no sabemos si conociendo ya la segunda composición de Roberts, el pequeño óleo que se exhibió en la Royal Academy, que no grabaría Edward Goodall hasta 1854 [26]. Y cuya atmósfera de melancolía bien pudo ser adquirida con la lectura del crepuscular paisaje con ruinas de Henry David Inglis divisó desde el puente en 1830:

> «...ruinas que están por donde se mire, algunas, el vestigio de imperios de un lejano pasado, cuyos restos se desmigajan en la nada..., todo esto, aunque ofrece a la imaginación un imponente ejemplo del «sic transit gloria mundi», proporciona a Toledo el peculiar interés que representa a la mirada del extrangero, y añade a sus vistas un carácter pintoresco y sorprendente. Pocas de éstas son mejores que la vista de esta notable ciudad y sus alrededores desde el puente sobre el Tajo, al que mi paseo matinal me condujo» [27].

Buscando el aura del pasado, el viajero romántico anhelaba magnetizar con su presencia entre las ruinas del retorno fáctico de la antigüedad, mas a ello seguía un melancólico contrapunto que el presente proporcionaba contra sus ideas preconcebidas. «Ubi sunt?», esa pregunta que el viajero formulaba a aquellos vestigios, inmediatamente antes de toda consideración sobre la vanidad de las empresas humanas, podría no atraer ninguna respuesta que estuviera ausente de su propia capacidad fabuladora. Cuando llegaba George Downing Whittington a Toledo en 1807, la ciudad de tan «romántica situación» que esperaba encontrar se torna de inmediato pobre y sombría. En el *Itinéraire descriptif...* de Alexandre Laborde publicado al año anterior, podría hallar una ajustada descripción de la imagen que frustró sus expectativas, sobre todo, la de evocar una pasada grandeza imposible de reconstituir sobre tan tristes restos. «¡Pero cómo describiré mi disgusto ante la vil y miserable apariencia de la ciudad misma! ¿Dónde las trazas de una corte real y una orgullosa nobleza? Ni un vestigio de ello se discierne en un lúgubre ensamblaje de casas de argamasa, sólo mantenidas por monjes y mendigos» [28]. Lóbrega tristeza subrayada por el ocasional y grave cántico de los conventos, quizás sólo meses antes de que se convirtieran en cuartel del retaguardia para ejércitos invasores. Aquí no puede dejar de llamarnos la atención, la propensión de algunos militares a encontrarse con aquella fantasmagoría. En plena tribulación bélica, Joseph Moyle Sherer entraba en Toledo con el ejército de Wellington entre los clamores del pueblo, y a pesar de los oscuros y opresivos valores de la ciudad misma, su extrema antigüedad sería el argumento «de mayor deleite para la fantasía»,

> «¿Qué vuelo para la imaginación! ¡Viajar hacia atrás, para conjurar las varias escenas celebradas en la ciudad, y ver a los soberanos, guerreros y prelados, cuyo polvo de desmoronamiento duerme bajo nuestros pies, pasar en galería ante nosotros!» [29].

En 1827 Alexander Slidell Mackenzie llegaba a la vega del Tajo describiendo con mirada de dibujante el tráfago de gentes en las cercanías de Toledo, los animales, la muchacha que «como la Rebeca de la antigüedad con un cántaro sobre la cabeza» se acercaba a la fuente, o junto al puente la «tosca y desfigurada estatua del buen rey Wamba». Traspasadas las puertas, le sería difícil en cambio ver aparecer junto a las recias fortificaciones medievales al «guerrero armado de los tiempos de la caballería», ni siquiera artesanos y soldados contemporáneos, sino «jactanciosos clérigos con enormes sombreros y remendados atuendos, u obscenos frailes, con sus coronillas afeitadas y hábitos de sucia franela, cuyos rellenos y sensuales rostros reflejaban una absoluta contradicción con la humildad de su atavío» [30]. Bajo los monumentos que caen en ruinas, el presente se interpone en el primer plano, sin dejar apenas lugar a la ilusión óptica o al traslado en el tiempo. Y sólo al caer la noche, era posible retornar a los tiempos antiguos y a la Toledo de la Edad Media, como reconocería Charles Didier en 1836 [31]. Una atormentada melancolía más propia de novela gótica es la que David Wilkie rememoraba en «Una escena en Toledo: la Confesión», tras que en 1827 viajase a ella junto a Washington Irving y el historiador Lord Mahon. Una composición en que la crítica advirtió «la influencia de las impactantes escenas que presenció en las iglesias» de la católica España, y en «las maravillas del arte forjadas por la pintura de aquel país, a menudo de los mismos materiales» [32]. A ello se unía una apreciación de lo pintoresco que sobre el paisaje venía a particularizar las atmósferas humanas en una quiebra de la tradicional estructura

claudeana, pero que como consecuencia de la misma visión telescópica de la naturaleza condujo al florecimiento del costumbrismo romántico. El ojo pintoresco descubre un organismo de rasgos intercomunicantes, y del mismo modo que encontraba en un rostro la caracterización de un paisaje, se fascinaba en el contraste de los monumentos del arte con la naturaleza de sus habitantes. Cuando y en 1900 Arturo Farinelli entregaba a las llamas el manuscrito de su viaje hispánico, guardó en la memoria sus últimas palabras, escritas con mano convulsa, «una mezcolanza de pintura del presente y de historia del pasado, Árabes y Musulmanes... la ruina confundida entre el lujo y la pompa de la naturaleza en floración perpetua, la eterna vida surgiendo de la eterna muerte» [33]. Pasado y presente tan íntimamente entramados en las escenas contempladas en Toledo que el viajero de 1836, a la vista de los «sketchs» contemporáneos de John Frederick Lewis, creería trasponer el umbral del tiempo.

Realizados sus esbozos en 1833, Lewis nos muestra la puerta del claustro de San Juan de los Reyes donde posa uno de los monjes que poco antes, Inglis habría visto emplearse afanosamente, «en la construcción de un nuevo y magnificente edificio sobre las ruinas del que había sido destruido» [34], y que si hemos de creer en los recuerdos del barón Taylor, acabaron con las pinturas murales que, en los derrames de las bóvedas del claustro, presentaron hasta 1827 unas sugestivas escenas de la guerra de Granada [35]. Su composición de la Sala Capitular, fechada la litografía en 1835, demuestra la detallada atención con que estudiara Lewis los restos arábigos visibles en la Catedral, quizá el rasgo más conspicuo que exhibía para los artistas y viajeros británicos [36]. Son éstos los elementos de un «ductus» que, impregnado en estas dos obras, las representa a nuestra mirada como inequívocas imágenes de su tiempo, no obstante tratasen de comunicar a la imaginación del público contemporáneo, la idea de un fáctico traslado a la Edad Media.

La generación romántica española, se mostraría en adelante profundamente deudora de las estructuras visuales y mentales que venimos describiendo, aunque asumidas con un sentido corrector, empeñado en una tarea regenerativa, para la cual historia y sus monumentos, se convocaban en auxilio de las necesidades del presente. Ya hemos hecho alusión al papel que este influjo tuvo en la imaginería producida por Pérez Villaamil, el más significativo representante del vedutismo romántico en nuestro país. Más superficialmente, y por consecuencia de la escasa atención que las producciones gráficas de los artistas españoles prestaron a los monumentos de Toledo en los años que siguieron a la muerte de Fernando VII, advertimos cómo buena parte de las xilografías a ellos dedicadas, en las revistas ilustradas del periodo que media entre 1836 y 1842, fueron trasuntos de las obras de E. H. Locker —*Views in Spain*— y de Girault de Prangey —*Le Moyen Age Pittoresque*—, o bien de los afamados grabados calcográficos de Roberts. Vicente Castelló, el grabador en madera que más profusamente se dedicó a apografiar estas estampas, omitió toda referencia escrita a los diseños originales. El autor más apografiado fue el francés Leon Auguste Asselineau, dibujante y litógrafo que hasta 1835 trabajó en el Real Establecimiento Litográfico que por Privilegio Real fundó el monarca en 1827, encomendado a la dirección de José de Madrazo; sus diseños para Girault de Prangey, que sin duda tuvieron buena difusión en Madrid, fueron repetidamente copiados por Castelló en las páginas del Semanario Pintoresco Español, labor que continuó un grabador llamado Castilla. De toda la producción del Real Establecimiento sólo una obra, precisamente de Asselineau, tuvo a esta ciudad por objeto, «La Puerta del Sol de Toledo» que incluía entre

sus páginas la revista *El Artista* en 1835 [35], de la que Castelló extrajo en 1839 la vista que publicó *El Panorama* [38]. Esporádicamente aparecieron diseños de dibujantes españoles dedicados a esta ciudad en las páginas del Seminario Pintoresco en aquellos años, de Valentín de Carderera, Ortega, Bravo y de Blas Crespo, viñetas sin pretensiones que no pasarían del mero croquis expresamente realizado para su reproducción en madera. Habría que esperar al año de 1842, cuando por fin el toledano Cecilio Pizarro da a la estampa de dicha publicación su primer croquis original, una «Vista de la antigua Sinagoga, después Santa María la Blanca» [39], convirtiéndose a partir de ese momento en el principal intérprete que la imagen de Toledo tuvo desde la ciudad misma.

También por estas fechas gozaría Pérez Villaamil de la colaboración de Pizarro y de Blas Crespo en la realización de croquis de algunos sepulcros toledanos, que nutrirían las litografías que en su exilio parisino realizaba bajo el título *España Artística y Monumental*. Estos dos artistas habían dado sus primeros pasos en el arte en la Escuela de dibujo que en Toledo mantenía desde 1817 la Real Sociedad Económica de Amigos del País, y con toda seguridad fueron captados por el poderoso influjo de Pérez Villaamil tal vez desde su primera visita a la ciudad presumiblemente en 1836. La ascendencia de la visión romántica sobre la enseñanza impartida en la Escuela quedaría apuntalada cuando entre 1840 y 1846, con Parro como presidente de la Economía, se adquirió un lote de 36 dibujos del gallego, como ha señalado recientemente Luis Alba [40]. Que las obras de arte entonces existentes en la ciudad pudieron tener asimismo un importante papel en la educación artística, lo demostrarían las palabras que en 1819 elevaba a la Academia quien más tarde sería nombrado ayudante de maestro, Manuel García Pastor, declarando que en los largos años en que había faltado esta enseñanza, él mismo no había tenido otra guía «que el conocimiento que fue adquiriendo de las muy buenas obras de arte, de que no está escasa esta Capital» [41], aunque creemos improbable que este papel se concretase de inmediato en trabajos de vedutismo urbano. Más viejo que Pizarro, Crespo ya figura en una relación de alumnos del mismo año 1819, y dirigió sus pasos por la senda de la arquitectura, siendo nombrado maestro de esta escuela en 1833 cuando ya poseía la titulación de maestro de obras por la Academia de San Fernando. En enero de 1838, como Teniente Director de la Escuela, formó parte a su constitución de la Comisión Científica y Artística de la Provincia de Toledo, creada de Real Orden para la conservación y vigilancia de los bienes culturales pertenecientes a los conventos suprimidos [42]. Cuando este organismo se transformó en Comisión Provincial de Monumentos, en 1844, sabemos que ya era Maestro mayor del Ayuntamiento [43]. En enero de 1845, abandona la ciudad para establecerse en Madrid [44], sin que conozcamos otras noticias suyas que el incumplido propósito por la comisión de la Academia para la publicación de los Monumentos Arquitectónicos de España, de encargarle en 1857 un plano general de Toledo [45], y su participación en 1866 en la inspección de la nueva plaza de toros de la ciudad [46].

En Cecilio Pizarro, tal vez por la más profusa huella que de su actividad nos dejó, podemos entrever la ductilidad del estudiante abierto al influjo romántico, educado en la contemplación de los monumentos de Toledo. En carta que en 1843 dirigió a Nicolás Magán —un investigador romántico aún por descubrir— a propósito de la Universidad proyectada por Ignacio Haan, basaba sus criterios en los juicios que oyese formular a los viajeros que a la ciudad llegaban: «...según he oído a varios viajeros inteligentes, es su arquitectura algo pesada, y

pudo hacerse de mejor gusto... Le oí decir a cierto viajero que el arquitecto no había tenido vergüenza... teniendo a la vista un modelo como los magníficos edificios Alcázar y San Juan Bautista» [47]. Sus vistas de monumentos son verdaderos retratos documentales, traspasados no obstante por todo el sentimiento de caducidad que su ruina inspiraba, y que subraya con los personajes de abrumada apariencia que dispone en el primer plano, bien contemplándolas y trasladando tal vez su memoria testamentaria al cuaderno de dibujo, bien melancólicamente sentados a la sombra de sus relieves, como se nos muestra en los dos óleos que de su mano conserva el Museo Romántico de Madrid, sendas vistas del «Claustro de San Juan de los Reyes» y de la «Capilla de Santa Quiteria, en la Concepción Francisca», ambas de 1846. Por continuar con esta caracterización del artista, consideremos la cercanía de sus obras a los dos dibujos de monumentos árabes que catalogados como anónimos franceses e hipotéticamente fechados hacia 1836, existían hasta hace poco en la colección de Guillermo de Osma [48]. Santa María la Blanca se muestra marcada con la multitud de pequeñas heridas causadas por la indiferencia, casi difuminados sus graciosos arabescos, y adecuadamente humanizada en su sencilla apariencia, por unos personajes que reducen significativamente las distancias entre la visión próxima de la realidad presente, y la visión lejana que implicaría la representación del monumento. Los mismos caracteres están presentes en su pareja el Cristo de la Luz, tan distinta de la litografía de Pérez Villaamil sobre el mismo tema donde, en cambio, los personajes acentúan esas distancias, hasta traducirlas en una verdadera distorsión. La vista de la ermita que en 1846 publicaba *Semanario Pintoresco* vuelve a contemplarse, quizá por oposición a aquella litografía, como portadora de «un no sé qué de material, y con esceso humano» [49], en palabras de Nicolás Magán, que el artista subraya en los personajes que parecen medirse en pie de igualdad con los pilares. Uno de ellos está dibujando la escena, y quizá sea un autorretrato del propio Pizarro, rindiendo la visión que en adelante requeriría el conocimiento de esta antigua mezquita, como tantos otros monumentos, pendiente de una recuperación de la memoria que conjurase los peligros que le acechaban.

Pedro de Madrazo ya había señalado la equivalencia de la escritura y el dibujo en un reconocimiento crítico que pudiera, si acaso no poner dique a la destrucción de los monumentos españoles, al menos garantizar la pervivencia de su memoria para el estudio y el goce estético. Ello fue en 1836, quizá el momento más comprometido para la integridad de tantos conventos, iglesias, y obras de arte en ellos encerradas. Y aunque se tratase de una argumentación postiza, dirigida a camuflar el verdadero objeto de la visita del barón Taylor, auxiliado por los pintores Adrian Dauzats y Pharabond Blanchard, que era la adquisición de pinturas españolas de primera calidad para Luis Felipe, refleja la profunda preocupación que los acontecimientos suscitaban. Merced a los dibujos que ese grupo de artistas debían ejecutar en su viaje, «no perecerían enteramente las reliquias de nuestra pasada grandeza», decía Madrazo considerando además la urgencia de tal tarea: «que se den prisa los que han de venir a reproducirlos con el lápiz, a describirlos con su pluma; que se den prisa, porque (...) pudiera ser que los que vinieren (...), no hallasen más que montones de ruinas ¡y quiera Dios que no encuentren salpicados en sangre sus escombros!» [50]. Ante las violentas turbulencias políticas que desde entonces se sucederían la generación romántica precisó de un espejo de legitimidad, de modo que los monumentos, fuente inequívoca de la historia, se vieron comprometidos en una época que marcaba el tránsito, «entre los restos de un pasado que se olvida y un porvenir

que empieza a manifestarse» [51], como señalaba en 1837, un texto anónimo aparecido en *El Siglo XIX*, revista de tendencia liberal. Así los artistas y anticuarios españoles asumieron una estructura mental, y porqué no decir visual, que oponía las ruinas y monumentos históricos en un punto de tránsito entre el ideal del pasado y las tribulaciones del presente, donde penosas circunstancias extremaban las contradicciones entre ambos niveles perceptivos. La crítica manifestaba esta dualidad de sentimientos ante los cuadros de Pérez Villaamil en la exposición del Liceo de 1838, al considerar que embargaban «la fantasía en los mágicos recuerdos de lo pasado, tal vez entristeciéndola con las amarguras del presente» [52].

En 1841, al aparecer en París editadas las primeras entregas de *La España Artística y Monumental*, anticuarios y académicos como Eugenio de Ochoa y Valentín de Carderera hallaron, por supuesto, mucho que reprender «en la exactitud de las vistas y en la redacción del texto» [53]. Ello a pesar de que la obra viniera avalada por Girault de Prangey, un escritor apreciado en España, según José Amador de los Ríos, en virtud de la «crítica científica» con que se había acercado a nuestros monumentos árabes. Tal vez no advirtieron en los textos de Patricio de Escosura un fragmento a nuestro juicio muy significativo, que describía el sentimiento evasivo que los monumentos tenían la facultad de inducir en su contemplación, y que venía a caracterizar una línea del conocimiento que, en lo visual, requería la trasposición, e incluso la abstracción, del primer plano, ocupado por tan infausto presente: «más de una vez, contemplando con admiración la magnificencia de uno u otro monumento, nos ha acontecido olvidar el siglo, la política, nuestros propios males» [54]. Esta abstracción del presente hecha por el sentimiento, que es lo que Escosura experimentaba ante la escalera del Hospital de Expósitos de Toledo, dibujada por Pérez Villaamil, esta trasposición del primer plano que la imaginación efectuaba para aprehender la esencia del monumento, prefiguraba con mucho, creemos, la forma de atención, la visión desprejuiciada, que las autoridades de la Academia exigieron en adelante al dibujo, como al pensamiento, para asegurar su eficacia en la tarea de rescate y reconocimiento emprendida desde 1844 por la Comisión Central de Monumentos. Uno de sus inspiradores, precisamente Valentín de Carderera, recordaba en 1855 cómo él también hubo de trasponer aquellas «amarguras del presente» para alcanzar una visión desprejuiciada. Cómo hubo de apartar las tenebrosas cortinas que, en su agonía, velaban la contemplación de la belleza, consagrado a la «penosa tarea de dibujar» a despecho de toda suerte de peligro, «...ni los templos incendiados amenazando sepultar en sus impresionantes ruinas al osado viajero tristemente extasiado». Llegando incluso a descubrir en aquellos sepulcros que iba dibujando, como en un espejo, el «memento mori» que era su propia labor, tal como a los canteros medievales que los labraron, también les guió «un celo patriótico y filial [que] deseaba transmitir a la posteridad las imágenes de personas queridas o veneradas» [55].

El 2 de abril de 1844, una Real Orden encargaba a los Jefes Políticos la formación de Comisiones Provinciales cuya primera labor fuese la elaboración de catálogos comprensivos de los monumentos que merecieran conservarse en el territorio de su jurisdicción. Días después, Blas Crespo, a la sazón Maestro Mayor del Municipio, presentaba en la primera reunión de dicha comisión un largo escrito titulado *Apuntes Histórico-Arqueológicos de varios monumentos de esta ciudad*, donde a una somera descripción y valoración crítica, añadía el estado y las más urgentes reparaciones que precisaban San Juan de los Reyes, San Juan de la Penitencia, el Tránsito, Cristo de la Luz, el «Salón Sinagoga de la casa arruinada de Mesa»,

Salón Árabe del Taller del Moro, San Román, las ruinas del Alcázar, las de Villena y Santa María la Blanca [56]. Fue éste el documento básico sobre el que, en la Academia, se articuló el primer presupuesto para la conservación de los monumentos de Toledo, sintomáticamente restringido a San Juan de los Reyes y a los cuatro edificios árabes de las sinagogas, el Cristo de la Luz y el Taller del Moro. Por encima de la predisposición crítica que diera lugar a esta preferente atención hacia los monumentos árabes, el propio Carderera pensaba en otra necesidad que hubieran debido satisfacer los apuntes de Crespo, tal como escribió al margen de los mismos, señalando el silencio con que pasaba sobre otros tantos, que «tal vez se dirá que no corren ningún riesgo por ahora, pero es necesario inculcar a esa Comisión Provincial, así como a todas, la necesidad de remitir una relación bien detallada de todos los monumentos de cada provincia, para que la reunión de todos ellos formen la historia de nuestra Nación por los monumentos, y poder vigilar en todo tiempo a su conservación» [57]. También de 1844 serían dos de los tres dibujos que, de Crespo, se conservan hoy en la Academia de San Fernando, los cuales se remitirían seguramente por idénticos motivos, pues las puertas góticas en ellos representadas, además de precisar del encarecimiento crítico que llegado el momento pudiera contener su ruina, serían dignas de figurar en esa «Historia de España por sus monumentos» que propugnaba Carderera. Aquí, el monumento se exhibe dispuesto al estudio y al reconocimiento, sin otras implicaciones que no deriven de su sencilla y arruinada presencia» [58].

Desde finales de 1844 hasta abril de 1845, el secretario de la Comisión Central de Monumentos, José Amador de los Ríos, se trasladó a vivir a Toledo, con el objeto de redactar la primera monografía ilustrada con que contó la generación romántica sobre esta ciudad: *Toledo Pintoresca*. Auxiliado por Cecilio Pizarro y Pedro Pablo Blanco, Ríos realizó por sí mismo no pocos de los diseños que se xilografiaron para el libro, completándose la parte gráfica con los grabados en madera que desde 1836 habían ido apareciendo en el Semanario Pintoresco. Y en 1847, Manuel de Assas, un abogado aficionado a los estudios arqueológicos, catedrático de sánscrito de la Universidad Central, comenzaba a publicar las primeras entregas del que llamó *Album Artístico de Toledo*, ilustrado por importantes dibujantes y litógrafos como Andreas Pic de Leopold y Luis Carlos Legrand, dos franceses pertenecientes al elenco de artistas que importó la década anterior José de Madrazo para el Real Establecimiento Litográfico. Entre los dibujantes de esta empresa también nos encontramos con Cecilio Pizarro, que muy posiblemente elaboró el diseño que Pic de Leopold litografiase para el frontispicio, y quizá fuese con ocasión de estos trabajos que al siguiente año de 1848, todavía dándose a la estampa las sucesivas entregas del Album, este veterano dibujante del Semanario Pintoresco, hallase la oportunidad de abandonar Toledo para establecerse en Madrid, ampliando su nómina con colaboraciones en nuevos medios gráficos. Volviendo a Assas, es preciso señalar que en su obra llegó a convivir la imagen pintoresca con la visión arqueológica, algo que él mismo ponía de manifiesto, tal vez inconscientemente, en la misma introducción:

> «¿Quién desea ver á las generaciones muertas pasar llenas de vida y movimiento por delante de sí? la célebre Toledo las presenta en sus numerosos relieves, estatuas y pinturas» [59].

En 1853, José María Quadrado hacía suya esta melancólica estructura cognoscitiva, de manera harto más evidente, cuando al caer la noche sobre la ciudad, veía liberarse los recuerdos,

«ligeros e impalpables como nubes empujadas por el viento»; recuerdos que la luz del día había mantenido «como comprimidos en las entrañas de la tierra», levantándose con el crepúsculo ante la imaginación poética cual fantasmagórica cabalgata [60].

Pasemos finalmente, en nuestras reflexiones sobre la imagen que Toledo ofrecía a los hábitos mentales y visuales románticos, a la obra donde trataron de zanjarse buena parte de sus contradicciones: los *Monumentos Arquitectónicos de España*. Su gestación fue larga, y dio principio con los primeros trabajos de la Comisión Central de Monumentos en 1844, cuando se plantea oficialmente la necesidad de formar «la Historia de nuestro país por los monumentos». Que tuviera su origen en la Comisión Central implica reconocer la acción conservadora, la penetración crítica y el tratamiento visual, como facetas de una misma forma de atención. Así cuando la Comisión Central elaborase en 1847 el proyecto de un *Viaje Arquitectónico a las provincias de España*, se postularía que los equipos encargados de su realización se compusieran de un anticuario, un arquitecto y un dibujante [61]. Uno de los inspiradores de este proyecto, el académico José Caveda apuntaba además la necesidad de trabajar con conciencia desprejuiciada, lo que al hilo de nuestro discurso vendría a suponer la ruptura, o la desaparición, de todo pintoresco primer plano: liberar a los monumentos de su condición de rehenes del «gusto dominante en cada época» [62]. Por entonces Assas trabajaba en su *Album Artístico*, por el cual recibiría los elogios del mismo Caveda, y no hemos de dudar que esta publicación concitó los intereses del público y los estudiosos, a la vez que fundaba en Toledo una perspectiva didáctica para la formación de aquella tan anhelada Historia monumental de España.

De este modo, Toledo vino a convertirse en el principal destino de las expediciones artísticas de la Escuela Especial de Arquitectura: en 1850, 22 alumnos de 3.º y 4.º cursos, dirigidos por Antonio Zabaleta, medían y dibujaban en la ciudad «muchos edificios bellos y notables», y de la exposición pública de aquellos dibujos, el Gobierno ordenó «se hiciese una publicación de los trabajos de los alumnos, y que los Sres. profesores de la Escuela se encargaran de escribir la historia de los monumentos dibujados, a fin de formar una obra que sería de grande interés histórico y artístico para España» [63]. Aunque la falta de grabadores impidió momentáneamente su realización, esta idea llevaría a la creación, en 1856 de una comisión inspectora que, desde la Central de Monumentos, coordinó los trabajos que en 1860, permitieron la publicación de las primeras entregas de esta obra. Con ella se trataría de poner en práctica la nueva forma de atención que requería el arruinado patrimonio artístico español.

En agosto de 1856, Pedro de Madrazo exponía ante la Comisión los principios teóricos y prácticos que habrían de regir sus trabajos, haciendo especial mención de la tan precisa «conciencia desimpresionada», que debería garantizar la exactitud de toda deducción científica [64]. Y ello tanto desde el punto de vista crítico como desde el estrictamente visual. Así se postulaba un principio de relación directa entre el monumento y el ojo del dibujante, y aunque de esta relación visual podrían surgir otras implicaciones críticas, éstas excederían su área de competencia. «Lo pintoresco» era una idea que procuraría aislarse, a fin de mantener en todo momento un control sobre sus efectos perturbadores. Las palabras de Madrazo así lo implicaban, al caracterizar el método como «una garantía de que no se verá nunca en el deplorable caso de tener que desnaturalizar el carácter genuino de los monumentos, y forzar su significación filosófica, para que correspondan a determinados principios» [65]. Así se apreció la

necesidad de contratar a los especialistas del «grabado pintoresco y de efecto», separadamente de los de «grabado geométrico y a contorno» [66]; se hizo frecuente rechazar trabajos de los dibujantes por no ajustarse a la verdad de los monumentos representados; y aun en 1875, tras casi veinte años desde su inicio, la Comisión propugnaba mantener esta orientación para que la obra «no descienda el rango de una obra pintoresca» [67].

Durante los primeros años de la empresa, Toledo recibió a un numeroso elenco de artistas contratados para dibujar sus monumentos. Los arquitectos Jerónimo de la Gándara y Francisco Jareño, junto a los pintores Carlos Múgica y José Vallejo dibujaron desde 1856 en San Juan de los Reyes. Entre 1857 y 1859, José Picón hizo numerosos dibujos de los monumentos mudéjares de la ciudad. En 1858 el pintor Federico Ruiz, un discípulo de Pérez Villaamil, realizó unas deliciosas acuarelas en el contexto de la expedición de la Escuela de aquel año: una vista de la Puerta de la Visagra, y la «Vista General de Toledo por la parte del Sudeste», cuyo grabado veía la luz en 1861. Así hasta completar una nómina de 16 artistas entre 1856 y 1860 [68]. Pero estos dibujantes no tardarían en adquirir conciencia de trabajar en un campo de actividades periclitado. En 1865, Santiago Viaplana, contratado para dibujar la fachada de la Catedral, sugería el recurso a la fotografía, ante las penalidades físicas que su exacta reproducción le estaba ocasionando. E incluso daba a entender que otros dibujantes ya se estaban sirviendo de ella: «estoy yo en la convicción de que lo mismo puede servir la fotografía que el dibujo pudiendo salir por cierto con mas exactitud el trabajo grabado que los de otros dibujos de esta misma clase entre los cuales puedo citar el grabado que figura en la cabeza del capítulo que trata de la Iglesia de S. Juan de los Reyes y que representa uno de los escudos del crucero de dicha Iglesia» [69]. Hemos de decir que el dibujo sobre el que se realizó dicho grabado, había sido obra de Cecilio Pizarro en 1858.

A partir de aquí, creemos, la idea de «lo pintoresco», comenzó a declinar en su ascendencia como vía para el conocimiento de esta ciudad, a la vez que la atención de la pintura hacia los monumentos, quedó confinada en un género específico, el llamado «de perspectiva y arquitectura», algunos de cuyos principales representantes, como Pablo Gonzalvo y Federico Ruiz, sintomáticamente, fueron discípulos el pintor romántico Pérez Villaamil. La coincidencia que el desarrollo de este género tuvo con la aparición del realismo paisajista, es un dato a tener en cuenta, a la hora de considerar la larga vida que, bajo esta estética, tendría aún la imagen romántica de Toledo.

NOTAS

1. Gilpin, W. «On Picturesque Travel», en *Three essays, on picturesque beauty, on picturesque travel, and on sketching Landscape...*, Londres, 1794, pp. 42 y 46.
2. Addison, Joseph. *Los placeres de la imaginación y otros ensayos de The Spectator*, ed. de Tonia Raquejo. Madrid: 1991, pp. 153-154.
3. Dixon Hunt, John. *Gardens and the Picturesque: Studies in the History of Landscape Architecture*, O.U.P. 1992, p. 180.
4. Diderot, Dènis. *Escritos sobre Arte*, Madrid: 1994, pp. 88-89 y 161.
5. Gilpin, W. «The Art of Sketching Landscape» en *Three Essays...*, 1794, pp. 61 y 75.
6. Gilpin, W. «On Picturesque Travel», en *Three Essays...*, pp. 49-50.

7. GILPIN, W. «The Art of...» en *Three Essays...*, p. 76.

8. KLIBANSKY, R., PANOFSKY, E., SAXL, F. *Saturno y la Melancolía*. Madrid: 1988, p. 229.

9. PRAZ, Mario. *Mnemosyne. El paralelismo entre la literatura y las artes visuales*. Madrid: 1981, pp. 161-165.

10. GILPIN, W. «The Art of...» en *Three Essays...*, pp. 68 y 87.

11. BARETTI, Joseph. *Journey from London to Genoa, through England, Portugal, Spain and France*. Vol. II. Londres: 1770, pp. 207-209 y 217-218.

12. WELLS, Nathaniel Armstrong. *The Picturesque Antiquities of Spain*. Londres: 1846, pp. 109 y 112.

13. HOSKINS, G. A. *Spain, as it is*. Vol. II. Londres: 1851, pp. 109-110.

14. BARCIA, A. M. de. *Catálogo de la colección de dibujos de la Biblioteca Nacional*. Madrid, 1906, n.º 1246, «Puente de San Martín. Toledo. En primer término, un hombre que dibuja; más lejos, otro que pesca y una mujer que extiende un paño ó lava. Láp. n. y tinta de China. P. ag. An. 410 Al. 273 C. Card. «La ficha relativa al segundo dibujo comentado, n.º 1247. «El Tajo por cima de Toledo. A orillas del río, fila de molinos. En primer término dos mujeres: en último, San Juan de los Reyes [confúndese Barcia, pues se trata de San Juan Bautista]. Láp. n. y tinta de China. P. ag. An. 405 Al. 224 C. Card.» Algún comentarista marginal ha añadido: «No es González Velázquez ¿Es francés?».

15. CEDILLO, Conde de. «Goya en Toledo», *Boletín de la Sociedad Arqueológica de Toledo*, n.º 6, 1900.

16. VEGA, Jesusa. *Museo del Prado. Catálogo de estampas*, Madrid, 1992, p. 17, n.º 45. GALLEGO, Antonio. *Historia del grabado en España*, Madrid, 1991, reconoce «un sentimiento casi prerromántico» en estas estampas, «desconocido en el grabado español de su tiempo», p. 393.

17. GILPIN, W., «The Art of...» en *Three Essays...*, 1794, pp. 68-69.

18. WILTON, Andrew. «La estética del compromiso: la pintura en Gran Bretaña», en Cat. Expo. *Pintura Británica*, Madrid: M.ª del Prado, 1988, pp. 22-23.

19. KLEIST, W. von. «Acerca del Teatro de Marionetas», en *Fragmentos para una teoría romántica del arte*. Madrid, ed. y ant. de Javier Arnaldo, 1987, pp. 101-107.

20. SIM, Katherine. *David Roberts, R. A.*, Londres: 1984, pp. 67-68.

21. ARIAS ANGLÉS, J. E. «Influencias en la obra pictórica de Pérez Villaamil», en *Goya*, n.º 133, 1976, p. 33. «Influencia de los pintores ingleses en España», en Cat. Expo. *Imagen romántica de España*, Madrid, 1981, p. 82.

22. FONTANEY, A. de. «Souvenirs d'Espagne; Une soirée a Tolède», en *Revue des Deux Mondes*, 1-3-1832, pp. 597-606.

23. POITOU, E. *Voyage en Espagne*. Tours: 1884, p. 307.

24. SIM, K. *David Roberts...*, 1984, p. 70.

25. WELLS, N. A. *The Picturesque...*, p. 106-107.

26. GLITERMAN, Helen, *et al. David Roberts*, Cat. Expo. Barbican Art Gallery. Londres: 1986, p. 111.

27. INGLIS, Henry David. *Spain in 1830*, Vol. I, Londres: 1831, p. 374.

28. WHITTINGTON, H. D. *Travels through Spain and part of Portugal, with Commercial, Statistical, and Geographical details*, Vol. II. Londres: 1808, pp. 211-212.

29. SHERER, J. M. *Recollections of the Peninsula during the late war*. Londres: 1823, p. 204.

30. MACKENZIE, A. S. *A Year in Spain, by a young American*. Vol. II. Londres: 1831, pp. 22 y 47.

31. DIDIER, Charles. «L'Espagne en 1835. II. Tolède», en *Revue des Deux Mondes*, 1836, pp. 582-583.

32. *The Wilkie's Gallery. A selection of the best Pictures of the late Sir Davir Wilkie, R. A., Including his Spanish and Oriental sketches*, s.l., s.a., s.i.

33. FARINELLI, Arturo. *Il rogo del manoscritto del mio viaggio ispanico*, 1936, in fine.

34. INGLIS, H. D. *Spain...*, 1831, p. 397.

35. TAYLOS, I. J. S. *Voyage pittoresque en Espagne, en Portugal et sur la côte d'afrique, de Tanger à Tétouan*, Paris: 1826-1860. Vol. I, p. 156.

36. LEWIS, J. F. *Sketches of Spain and Spanish Character made during his tour in that Country, in the years 1833-4. Drown in stone from his original sketches enterely by himself*. Londres: 1834-1835.

37. VEGA, Jesusa. *Origen de la litografía en España. El Real Establecimiento litográfico*. Madrid: 1990, p. 404.

38. VELARDE, J. M. «La Puerta del Sol», en El Panorama, Segunda Época, tomo I, n.º 5, jueves 21 de enero de 1839, p. 66.

39. *Semanario Pintoresco Español*, segunda serie, tomo IV, n.º 12, 20 de marzo de 1842, p. 89.

40. ALBA GONZÁLEZ, Luis. *La Academia toledana de Nobles Artes de Santa Isabel*, discurso pronunciado en la inauguración del curso académico 1994-1995. Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas. Toledo, 2 de octubre de 1994. En prensa.

41. Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 39-8/2.

42. *Actas de la Comisión Provincial de Monumentos de Toledo*. Vol. I. Sesión constitutiva del 28 de enero de 1838. Archivo del Museo de Santa Cruz de Toledo.

43. *Actas de la Comisión Provincial...* Vol. I, acta de la sesión de 27 de julio de 1844.

44. *Actas de la Comisión Provincial...* Vol. I, acta de la sesión del 8 de enero de 1845.

45. *Actas de la Comisión Inspectora para la publicación de los Monumentos Arquitectónicos de España*, Vol. I, 1856-1859, Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 3/191, sesión del 30 de junio de 1857.

46. CERRO MALAGÓN, Rafael del. *Arquitecturas para el ocio en Toledo durante el siglo* XIX. Toledo. Ayuntamiento, 1990, p. 101.

47. MAGAN, Nicolás Vicente. *Manuscritos varios*, Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 397/3.

48. OSMA, Guillermo de. *Vistas Románticas de España. Acuarelas y dibujos, 1800-1870*. Madrid. Gal. G. de Osma, 1994, núms. 19a y 19b.

49. MAGAN, Nicolás Vicente. «Ermita del Cristo de la Luz en Toledo», *Semanario Pintoresco Español*, nueva época, Tomo I, n.º 5, febrero de 1846, p. 33.

50. «El Barón Taylor. Mr. Dauzats», en *El Artista*, Tomo III, 1836, p. 47.

51. *El Siglo* XIX, Madrid: 1837, p. 15.

52. GONZÁLEZ BRAVO, Luis. «Exposición del Liceo en 1838», *Liceo Artístico y Literario Español*, 1838, p. 95.

53. VEGA, Jesusa. *Museo del Prado...*, Madrid: 1992, p. 434.

54. ESCOSURA, Patricio de la. *España Artística y Monumental*. Paris: 1842-1844, Vol. I, p. 74.

55. CARDERERA Y SOLANO, Valentín. *Iconografía Español. Colección de retratos, estatuas, mausoleos y demás monumentos inéditos de reyes, grandes capitanes, escritores, etc. desde el siglo* XI *hasta el* XVII, *copiados de los originales por D...*, Vol. I, Madrid, 1855 y 1864, prólogo, p. E.

56. Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 53-2/2.

57. Archivo de la Real Academia de Bellas Artes San Fernando, 53-2/2.

58. SÁNCHEZ DE LEÓN, M.ª Ángeles, FERNÁNDEZ, M.ª Pilar. *Inventario de los dibujos preparatorios para Monumentos Arquitectónicos de España y Antigüedades Árabes de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Museo R. Ac. de BB.AA. de S. Fernando, Gabinete de Dibujos (en prensa). Los dos dibujos aludidos son el n.º 402 (MA), «Puerta de la casa palacio de D. Pedro el Justiciero», sign. «B. Crespo ft.»; y el n.º 415 (MA), una vista de la puerta de la Casa de los Toledo, cuya leyenda se encuentra mutilada, proporcionándonos no obstante la fecha de su realización: «(...) antigua de Toledo. B. Crespo ft. 1844».

59. ASSAS, Manuel de. *Album Artístico de Toledo, escrito por Dn. ... Abogado, Académico de la Arqueológica Española...* etc., etc., Ilustrado con láminas de artistas distinguidos, y publicado por Dn. Doroteo Bachiller, litógrafo de Cámara de S.M., etc., etc., Madrid, 1848, Introducción, p. 1.

60. QUADRADO, J. M. *Recuerdos y Bellezas de España... Obra destinada á dar á conocer sus monumentos y antigüedades en láminas dibujadas del natural y litografiadas por F. J. Parcerisa, escrita y documentada por... Castilla la Nueva*, Madrid, 1853, Segunda parte, cap. I, parág. 1, p. 211.

61. CAVEDA, José. «Informe de la Comisión nombrada por la Central de Monumentos Artísticos, sobre un viaje arquitectónico á las provincias de España; aprobado en la sesión del 28 de julio de 1847», apéndice en *Ensayo Histórico sobre los diversos géneros de Arquitectura empleados en España desde la dominación romana hasta nuestros días*, Madrid: 1848 pp. 527-544.

62. CAVEDA, José. *Ensayo histórico...*, 1848, p. 19.

63. «Revista de Academias», en *Las Bellas Artes*, Valencia, octubre de 1854, p. 97.

64. *Monumentos Arquitectónicos de España*, Prospecto, 1859. Arch. de la R. Ac. de BB. AA. de S. Fernando, 109-2/5.

65. *Actas de la Comisión Inspectora...*, Vol. I, 1856-1859, sesión del 24 de julio de 1856. Arch. R. Ac. de BB.AA. de S. Fernando, 3/191.

66. *Actas de la Comisión Inspectora...*, Vol. I, sesión del 20 de mayo de 1857. Arch. R. Ac. de BB.AA. de S. Fernando, 3/191.

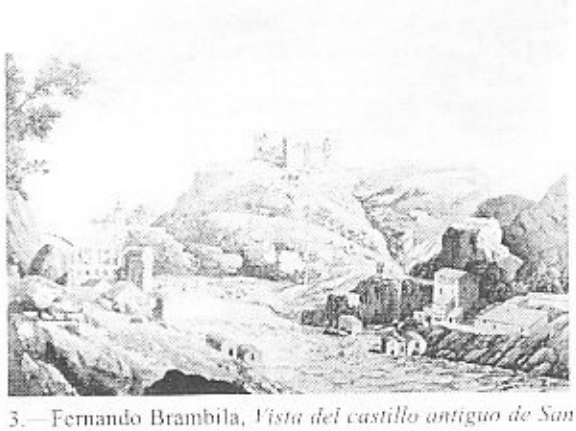
67. *Resumen Histórico y Actas de sesiones de la Comisión Inspectora*, 1875-1881, Sesión del 30 de junio de 1875. Arch. R. Ac. de BB.AA. de S. Fernando, 3/194.

68. *Libro de registro de las obras realizadas por dibujantes, grabadores, estampadores, 1856-1860*, Comisión Inspectora M.A.E., Arch. R. Ac. de BB.AA. S. Fernando, 3/194.

69. Carta de Santiago Viaplana Casamada a Mariano de Godoy, fechada en Toledo, el 30 de enero de 1865. Arch. de la R. Ac. de BB. AA. de S. Fernando, 83-1/4.

1.—Georges A. Hoskins, *The Tagus. Toledo. 1851.*

2.— Anónimo, *Puente de San Martín. Toledo.*

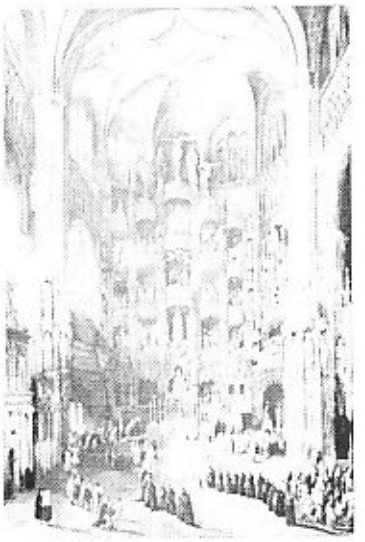


3.—Fernando Brambila, *Vista del castillo antiguo de San Cervantes en Toledo*, 1801.

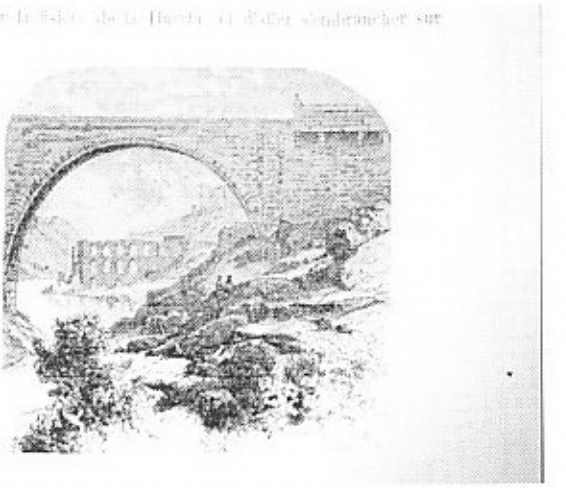
G. A. Hoskins, Esq.re del.t

The Tagus, Toledo.

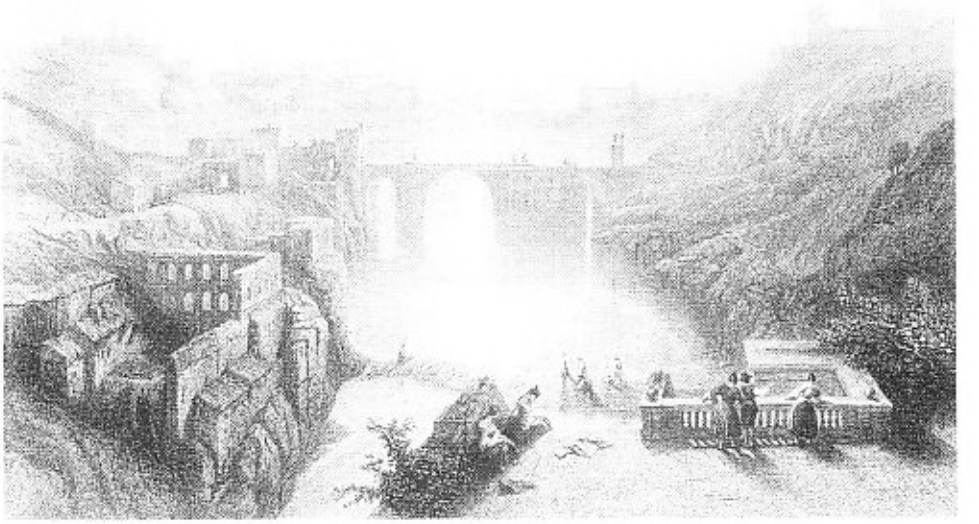
Vista del Castillo antiguo de Cervantes en Toledo.



4.—Jenaro Pérez Villaamil, *Una procesión en la Catedral de Toledo*, 1844.



5.—J. A. Valentin Foulquier, *Orillas del Tajo. Toledo*, h. 1867.



6.—David Roberts, *The Bridge of Toledo* (1841), grab. Edwar Goodall, 1854.

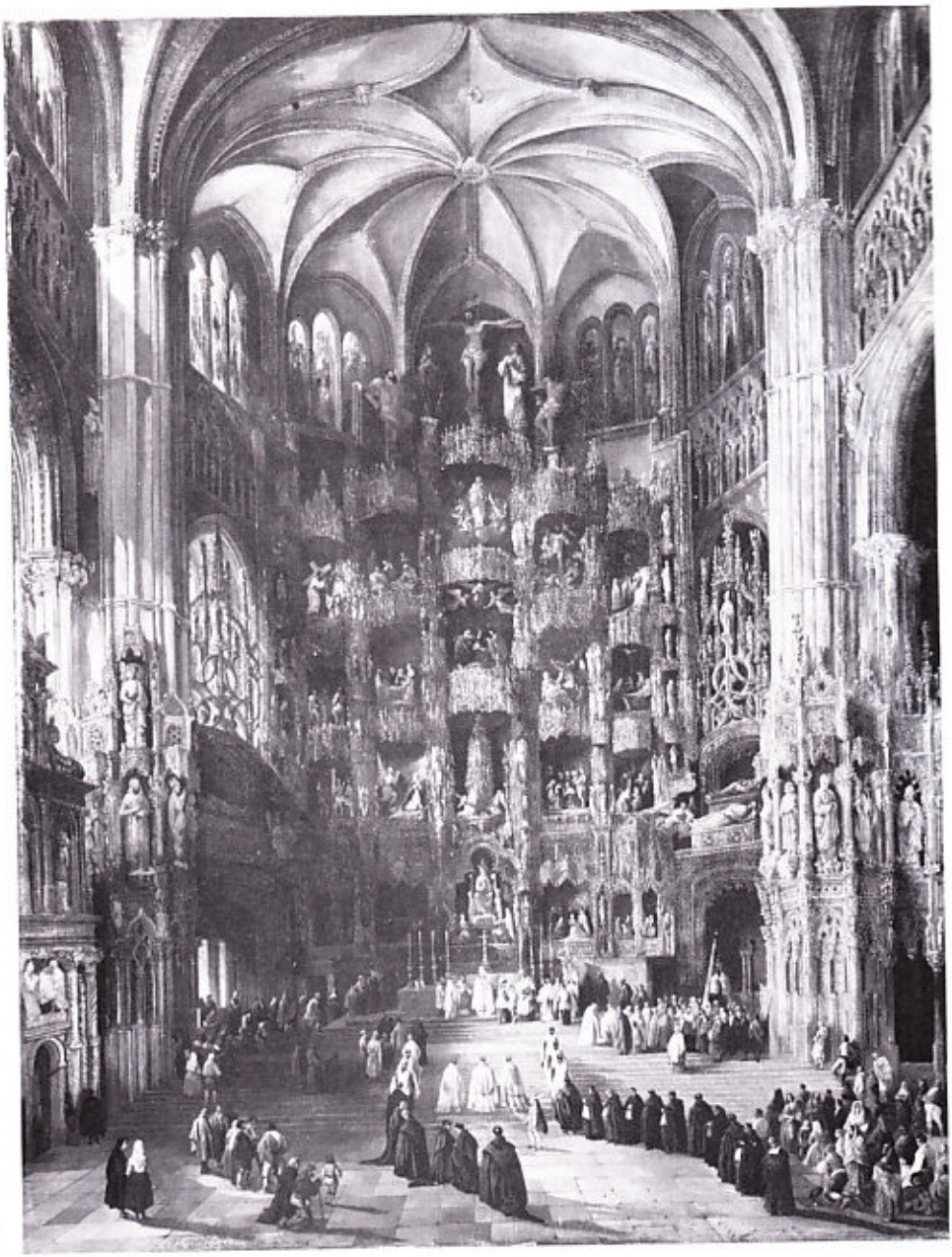
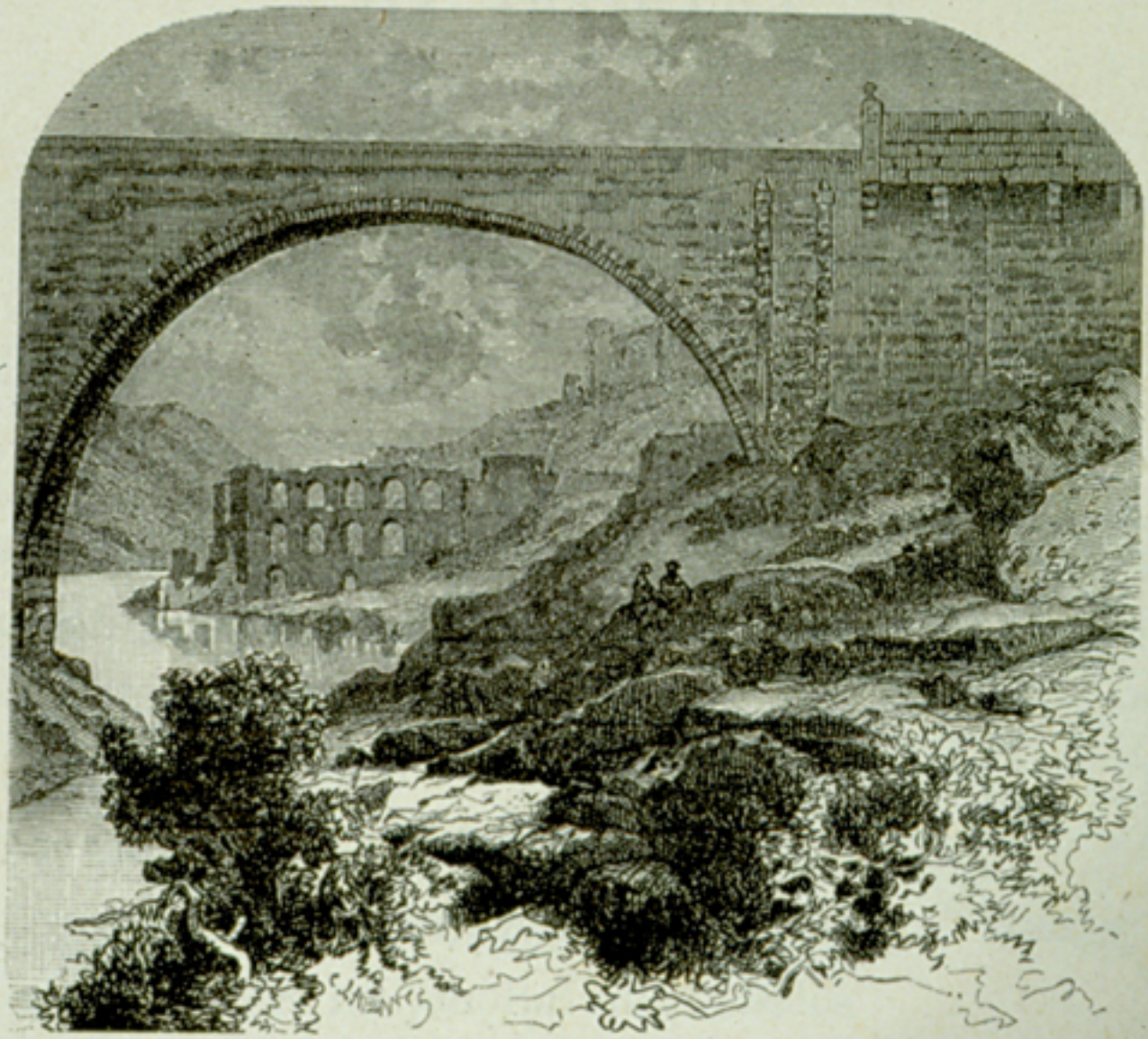
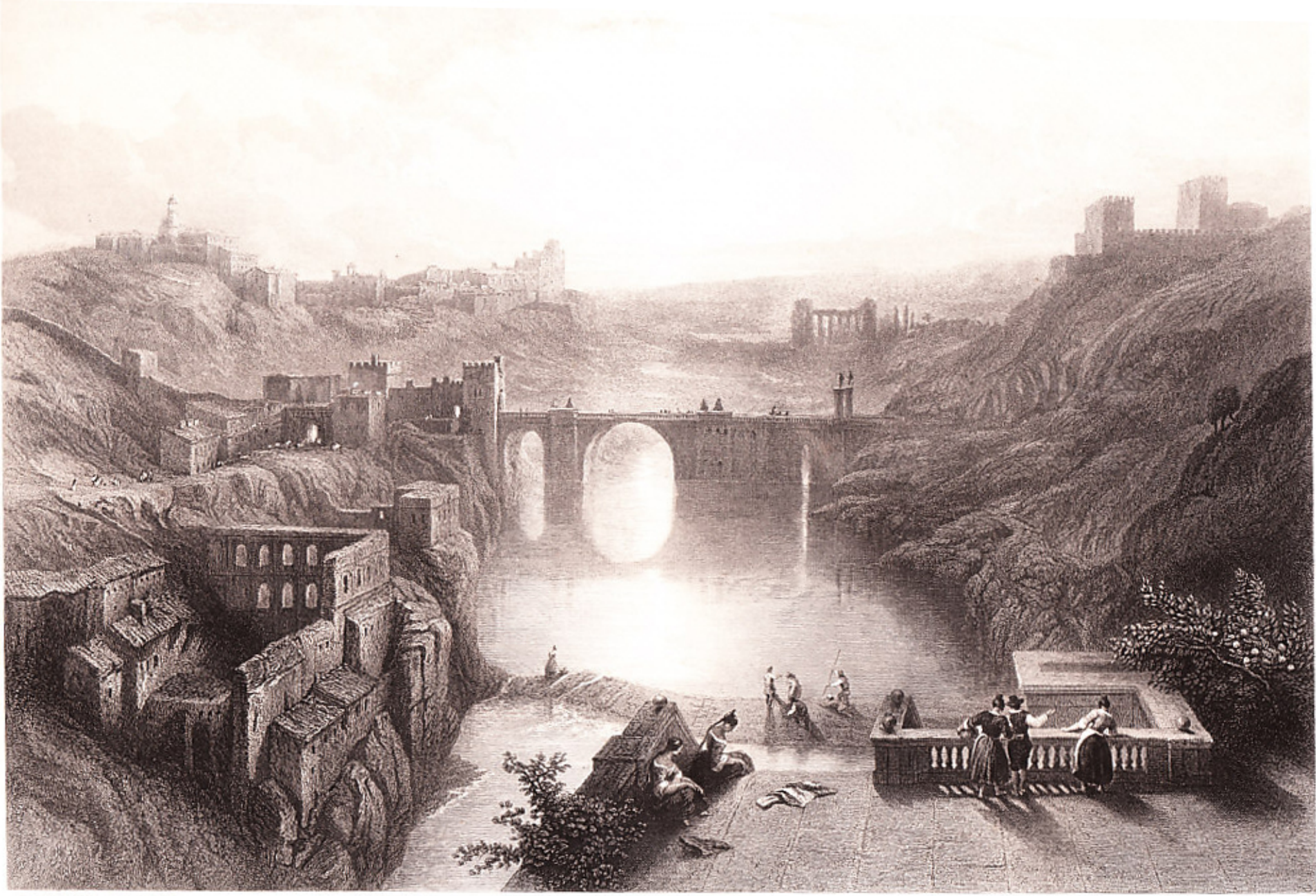


Fig. 49. *Una procesión en la catedral de Toledo.* Madrid. Colec. particular. (Cat. n.º 136).

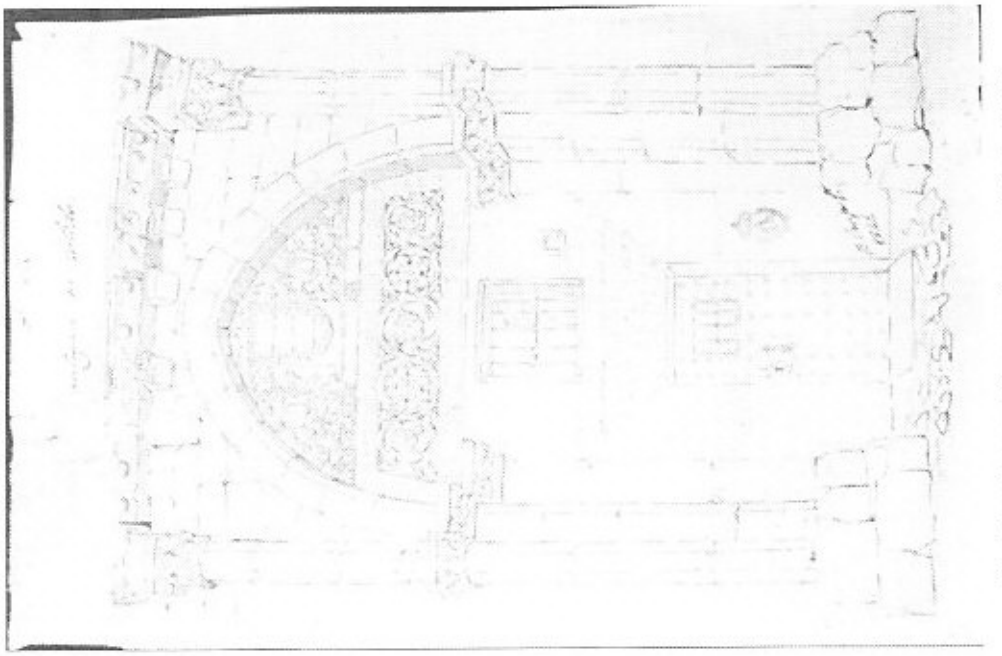




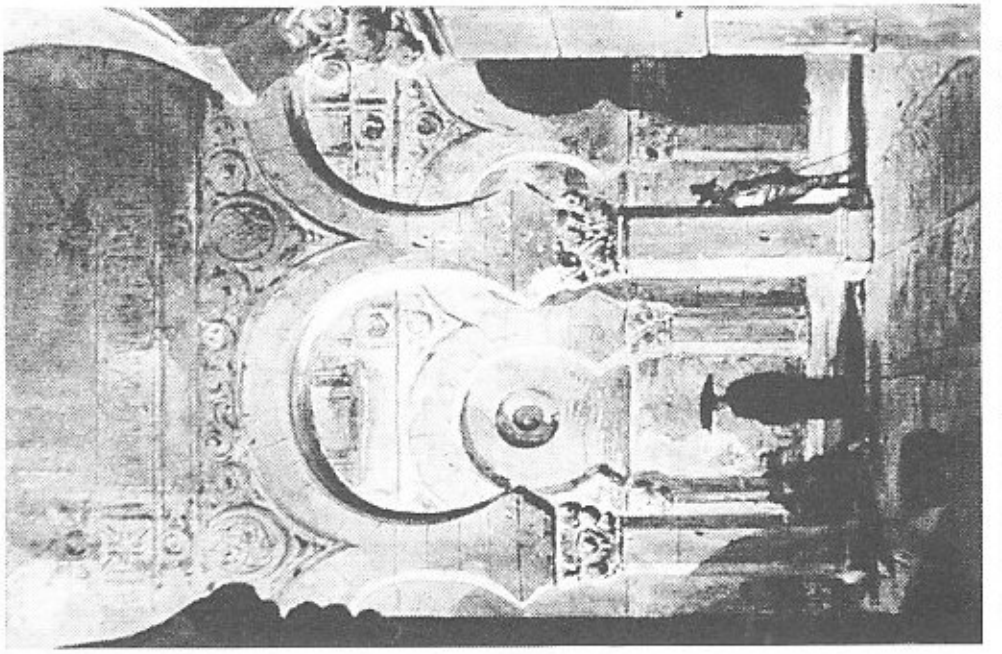
D. ROBERTS R.A. PINXT

E. GOODALL SCULPT

THE BRIDGE OF TOLEDO.



8.—Blas Crespo, *Puerta antigua en Toledo*. 1844.



7.—Anónimo francés, *Santa María la Blanca. Toledo*. h. 1835.

antiguo en Toledo.